

# Beethoven-Rezeption in Onslows Streichquartetten der 1830er Jahre? Eine Anregung zur Neueinschätzung von Onslows Verhältnis zu Beethovens Werk

Marie Winkelmüller

## Einleitung

In Onslows Streichquartetten der 1830er Jahre vollzog sich eine kompositorische Wende, die, nach Auffassung der heutigen Forschung, mit der zeitgleich in Paris stattfindenden Beethoven-Rezeption zusammenhängt. Robert Hayes wies als Erster auf kompositorische Techniken hin, die für Onslow neuartig und mit jenen der späten Streichquartette des Wiener Komponisten verwandt sind.<sup>1</sup> Er erkennt hierin einen massiven Einfluss dieser gerade populär gewordenen Werke. Dies wiederum schränkten Viviane Niaux und Friedhelm Krummacher ein: Onslows Streichquartette lehnten sich weniger an die späte, als vielmehr an Beethovens mittlere Periode an.<sup>2</sup> Unumstritten blieb indes die These, dass Onslow ein Modell vorschwebte.

---

<sup>1</sup> Robert Hayes, Onslow and Beethoven's late quartets, in: *Journal of Musicological Research* 5 (1985), S. 273–296, bes. S. 294: „At the time of the interview with d'Ortigue in 1832 when Onslow was condemning the late quartets, he had apparently just finished all of op. 46 and also # 23. [...] In spite of all he said, Onslow was influenced to a considerable degree by the late quartets. If he only wanted to condemn the excesses of these works or the cult surrounding them, why did he not praise the parts he liked?“

<sup>2</sup> Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Teil 1: Von Haydn bis Schubert (Handbuch der musikalischen Gattungen 6), Laaber 2001, S. 308: „[...] so mißverständlich wäre es auch, in ihnen nach Reaktionen auf Beethovens späte Quartette zu suchen. Eine solche Behauptung verriete wenig Einsicht in die labyrinthischen Strategien des späten Beethoven, deren scheinbar gebrochene Formen nur die Kehrseite ihrer esoterischen Differenzierungen sind. Nichts davon bei Onslow, der als eleganter Aristokrat auch ein zu nobler Musiker war, um es mit der Radikalität Beethovens aufnehmen zu wollen. Wer partout Parallelen braucht, sollte sich an die ‚mittleren‘ Quartette Beethovens halten, um sich dann doch einzugestehen, welche Welten zwischen beiden Komponisten lagen.“ Viviane Niaux, *George Onslow. Gentleman Compositeur* (Études sur le Massif Central), Clermont-Ferrand 2003, S. 137:

Onslogs kompositorischer Wandel wurde anhand von Ausführungen zu Modulation, Harmonik und Tonalität sowie zu weitreichenden Änderungen an der Sonatenform und der zyklisch gestalteten Viersätzigkeit diagnostiziert.<sup>3</sup> Ins Zentrum der Betrachtung rückte außerdem die Feststellung, dass Onslow in diesen Streichquartetten zum ersten Mal den Satztypus des Scherzos heranzog. Aber gerade diese Tatsache erscheint im Blick auf den historischen Kontext des Scherzos wie auch auf die Beethoven-Rezeption fragwürdig. Warum sollte Onslogs Beethoven-Rezeption just in einem Satztypus stattfinden, von dem sich der sie prägende Komponist schon längst abgewandt hatte?<sup>4</sup> Warum sollte sich Onslow also auf ein Modell stützen, das bereits zur Kompositionszeit der Streichquartette nicht mehr aktuell war? Und warum überhaupt erfolgt Onslogs Hinwendung zur neuen Satzart und zu Beethoven erst in den 1830er Jahren? Schließlich gehörte er dem Musikerkreis um Pierre Baillot an, in dem man nicht nur seit 1814 Scherzi komponierte, sondern auch seit etwa 1821 die kammermusikalischen Werke Beethovens kompositorisch und insbesondere ästhetisch reflektierte.<sup>5</sup> So erscheint dieser Aspekt von Onslogs Beethoven-Rezeption unwahrscheinlich. Darüber hinaus lässt sich zudem fragen, ob es also überhaupt einen solchen Einfluss gab.

„Ces éléments dénotent un changement esthétique mais il faut néanmoins se garder de pousser trop loin la comparaison. Onslow n'utilise pas d'éléments d'écriture du dernier Beethoven et il n'y a pas de remise en cause fondamentale de son propre langage. En revanche, il est évident que le compositeur a 'dépassé' le style des quatuors op. 18 du maître de Bonn. On songe plutôt à l'esthétique des *Quatuors Razumovski* (op. 59) [...]“

<sup>3</sup> Niaux. *Onslow*, S. 137, und Hayes, *Onslow and Beethoven's*, S. 283.

<sup>4</sup> Wolfram Steinbeck, Art. Scherzo, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1985, S. 8, und Wolfram Steinbeck, Art. Scherzo, *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil 8, 1998, Sp. 1054–1063, hier 1059 f.: „Es fällt auf, daß Beethoven die Bezeichnung von Beginn an wie selbstverständlich und oft, jedoch überwiegend beschränkt auf die erste Schaffenszeit bis einschließlich der Zeit der dritten Symphonie gebraucht“.

<sup>5</sup> Vgl. Marie Winkelmüller, *Die drei Streichquartette von Juan Crisóstomo de Arriaga. Ein Beitrag zur Beethoven-Rezeption in Paris um 1825* (Voces 13), Freiburg i. Br., Berlin und Wien 2009.

### Das Scherzo in Paris um 1830

Das Scherzo fand in die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts verfassten theoretischen Schriften keinen Eingang. Der bedeutendste französische Theoretiker dieser Zeit, Antoine (Anton) Reicha, behandelt es in keinem seiner Traktate, weder im früheren *Traité de Mélodie*<sup>6</sup>, noch im späteren *Traité de Haute Composition Musicale*<sup>7</sup>. Reicha bevorzugte das Menuett, das er in diesen beiden Schriften zur Instrumentalmusik ausführlich beschrieb. Vorstellungen zum Scherzo konnten daher im Paris jener Zeit nur durch Aufführungen oder eingehendes Studium der Partituren gewonnen werden. Es lassen sich zwei frühe Erscheinungsformen des Umgangs mit diesem Satztypus beobachten, die beide auf Beethovens Werken fußen, allerdings auf zwei verschiedene Epochen seines Schaffens und zwei Bereiche seiner Instrumentalmusik zurückgehen:

Das älteste Pariser Scherzo findet sich im *Ersten Streichquartett Es-Dur* (1814) von Luigi Cherubini. Das Werk verdankt sich dem Aufenthalt des Komponisten in Wien, bei dem er mit Beethovens gerade uraufgeführter *Dritter Sinfonie*<sup>8</sup> und dem in der Forschungsliteratur vielfach als Höhepunkt dieses Satztypus gepriesenen Scherzo in Berührung kam.<sup>9</sup> Der Satz steht im Dreachteltakt schnellen Tempos und entfernt sich endgültig von seiner tänzerischen Vorlage, dem volkstümlichen Menuett. Beethoven ermöglichte sich und seinen Nachfolgern damit, die Grenzen der Satzart zu lockern, insbesondere die Takt- bzw. die Tanzart durch eine andere zu ersetzen. Auch Cherubini leitete hieraus seine eigene Auffassung des Satztypus Scherzo ab. In seinem *Ersten Streichquartett* vollzog er den Wandel hin zu einem anderen volkstümlichen, ebenfalls im Dreiertakt stehenden Tanz und bediente sich hierfür des gerade in Paris modisch gewordenen spanischen Tanzes, der *Seguidilla*.

---

<sup>6</sup> Anton Reicha, *Traité de Mélodie*, Paris 1814.

<sup>7</sup> *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil 3, Die Formenlehre findet sich im zweiten Band, Paris 1826 (livre sixième, S. 234 ff.).

<sup>8</sup> Wolfgang Hochstein, Art. Luigi Cherubini, in: *MGG*<sup>2</sup>, Bd. 3, 2000, Sp. 853–911, hier 858.

<sup>9</sup> Steinbeck, Scherzo, S. 8.

Das jüngere der beiden in Paris entstandenen Scherzi von Juan Crisóstomo de Arriaga – es findet sich im *Streichquartett A-Dur* (1824) – entspringt dem Traditionszweig, der bis auf Joseph Haydns Opus 33 zurückzuverfolgen ist. Haydn leitete Tempo und Form aus dem Menuett ab, führte aber ein Spiel mit gelenkten Hörerwartungen ein, das nichts anderes ist, als eine durch metrische Eingriffe entstehende Irreführung des kognitiven Hörprozesses. Beethoven übernahm dieses Konzept in seine *Streichquartette* op. 18, indes mit Einschränkungen. Er behielt Tempo und Form bei. Das Spiel aber gewichtete er weitgehend um, sodass nicht mehr der Zuhörer mit seinen Erwartungen im Mittelpunkt steht, sondern allein das Metrische. Zudem grenzte Beethoven den Satztypus Scherzo just über die Metrik von jenem des Menuetts ab. Wird in Letzterem ausschließlich mit echten und künstlichen starken und schwachen Taktzeiten gespielt, so konzentriert sich das Scherzo auf die Spannung zwischen den Taktarten, nämlich jener, die der Satztypus vorgibt (hier Dreivierteltakt), und einer weiteren, die durch musikalische Mittel vorgetäuscht wird. Arriaga greift auf diese stilistische Differenzierung zurück, die er sich in den Konzerten von Baillot und seinem Umfeld, durch die Proben in Baillots Geigenklasse sowie sicherlich durch das intensive Studieren der Noten aneignete.<sup>10</sup> In diesem Zweig der Tradition gründet Onslows Umgang mit der Satzart.

Beethovens Scherzi, ob sie nun ausdrücklich als solche benannt sind oder nicht, zeichnen sich bei allen kompositorischen Aktualisierungen durch Beständigkeit aus, die über die verschiedenen Schaffensperioden hinaus auf eine gleichbleibende Gattungsauffassung hindeutet.<sup>11</sup> Zwar erweitert Beethoven die kompositorischen Vorga-

---

<sup>10</sup> Hierzu Winkelmüller, *Arriaga*, S. 33–46.

<sup>11</sup> Vgl. Steinbeck, *Scherzo*, S. 8: „Der Grund, warum Beethoven nach zunächst vielfältigem Gebrauch auf die Scherzo-Benennung mehr und mehr verzichtet, mag in der Bindung der Bezeichnung an einen gleichwohl selbst geschaffenen Satztypus liegen, wie er z. B. in der dritten Symphonie charakteristisch ausgebildet ist. Die Entwicklung der schnellen Mittelsätze bei Beethoven aber erweist sich als Konsequenz einer Anlage, die im Sinne eines dialektischen Prozesses auf die Auflösung der ursprünglichen Form zielt. Dieser Prozeß beruht auf einer Satzkonzeption, die man als die Scherzo-Idee bei Beethoven bezeichnen kann“.

ben seines Opus 18 im Blick etwa auf die formale Anlage und die Orientierung an der Sonatenform bereits in den Streichquartetten op. 59 und op. 74.<sup>12</sup> Und im jede Norm überschreitenden Opus 127 führt er massive Tempowechsel in Scherzo und Trio ein. Doch bleibt das Metrische in seinen Streichquartettkompositionen seit Opus 18 unverändert erhalten.

Onslow konnte daraus problemlos ein Verständnis des Scherzos ableiten, das sowohl auf den bezeichneten (op. 18 Nr. 6) als auch den nicht bezeichneten (op. 59 Nr. 2 und 74) Sätzen Beethovens beruht. Gleichwohl ist Onslows Anlehnung an Beethoven keineswegs als Rezeption einzustufen, denn sie erfüllt zwei Grundbedingungen nicht. Erstens setzt Onslow das Modell viel zu locker um, sodass er im Grunde genommen nur eine Ergänzung der bei Reicha gelernten Formenlehre vollzieht, ohne an dem bislang vorherrschenden, dem Menuett zugrunde liegenden Formbegriff zu rütteln. Außerdem lässt er das wichtigste Element der um 1825 bis 1830 erfolgten Pariser Beethoven-Rezeption, den Wandel der Ästhetik, unbeachtet und komponiert weiterhin nach seinem bisherigen, bewährten ästhetischen Konzept. Kompositionstechnisch setzt er die von Beethoven geprägten Momente der Satzart auf eine nur oberflächliche und recht abstrakte Weise ein, was weit entfernt von Beethovens Vorbildrolle der 1830er Jahre liegt. Ästhetisch wirkt sich dies auf die Einschätzung von Onslows Schaffen durch die zeitgenössische Musikkritik aus: Sein Werk, darunter auch die Streichquartette, wird paradoxerweise sowohl in Hinblick auf seine mangelnde ästhetische Einsicht als auch auf sein kompositorisches Können an demselben Maßstab, Beethoven, gemessen. Vorwurf und Lob orientieren sich gleichermaßen an Onslows Verhältnis zu Beethoven, sodass schließlich jenes trügerische Bild einer vermeintlichen Beethoven-Rezeption entstehen kann.

---

<sup>12</sup> Die traditionelle, vom Menuett übernommene dreiteilige Form (Scherzo–Trio–Scherzo) wird fünfteilig (Scherzo–Trio–Scherzo–Trio–Scherzo). Gelegentlich wird ihr außerdem eine Coda angehängt.

Onslovs Scherzi und die allmähliche Abwendung von Beethovens  
Scherzi der Streichquartette op. 59

Onslovs Streichquartette der 1830er Jahre enthalten insgesamt vier als Scherzo gekennzeichnete Sätze. Sie stehen in den Opera 48, 50, 53 und 54. Das vorletzte Scherzo weist mit seinem langsamen Tempo, seiner binären Taktart und seinem offenkundigen programmatischen Ansatz kaum mehr Gemeinsamkeiten mit Beethovens eigener Satzart auf und wird daher von der vorliegenden Diskussion ausgeschlossen. Im Zentrum stehen dafür die drei übrigen: Opus 48, 50 und 54.

Die Metrik ist die aus der Prosodie hergeleitete Lehre der Taktordnung, d. h. der Taktart, des Intaktsetzens, des Taktakzents und der Folge von Taktakzenten. Grundlage der Metrik bilden also prosodisch Akzente, musikalisch Hebungen, die sich prosodisch quantitativ (lang/kurz<sup>13</sup>), musikalisch eher qualitativ (schwer/schwach<sup>14</sup>) in Raum und Zeit in einen größeren Rahmen, ein Metrum bzw. einen Takt einordnen lassen. Der Takt ist daher eine regelmäßige und gleichmäßig wiederholte Folge von Hebungen, aus der der Rhythmus, mathematische Messung der Bewegung<sup>15</sup>, entsteht. Dieser ist demnach die privilegierte Ebene zur Erzeugung eines Taktes, wenn auch nicht die einzige. Hinzu kommen im melodischen Bereich die Aufführungsart (*legato* versus *staccato*), die melodische Richtung und vor allem ihr Wechsel sowie im harmonischen Bereich die Stellung und Häufigkeit der Akkordwechsel (harmonischer Rhythmus).

Zugleich können solche Mittel, die zur Bildung eines Metrums dienen, auch zur Beeinträchtigung der Taktordnung beitragen. Wird ein Metrum anhand bestimmter Elemente verdeutlicht, so erscheinen andere

---

<sup>13</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 171–174.

<sup>14</sup> Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787, Repr. Hildesheim 1969, S. 288–341; Heinrich Christoph Koch, Art. Takt, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Repr. Kassel 2001, Sp. 1472–1491.

<sup>15</sup> Wilhelm Seidel, Art. Rhythmus, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1980, sowie Wilhelm Seidel, Art. Rhythmus, Metrum, Takt, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil 8, 1998, Sp. 257–31, hier 292.

Aspekte dadurch nivelliert oder gar vernichtet. Es können zudem künstlich erzeugte Metren nachgeahmt und in ein bereits bestehendes konfrontativ eingesetzt werden. Das Simulieren oder Schaffen einer Taktart bedarf letztendlich recht weniger Mittel. In einem abtaktigen Dreivierteltakt, wie er in den in dieser Untersuchung behandelten Scherzi erscheint, verteilen sich die Hebungen auf eine starke (erste Zeit), eine mittelstarke (zweite Zeit) und eine schwache (dritte Zeit)<sup>16</sup>. Anders in der auftaktigen Variante des gleichen Taktes: Die erste Zeit bleibt stark, die zweite erscheint gleichwohl schwach und die dritte, der Auftakt, schlägt als mittelstarke Hebung eine Brücke zum nächsten Takt. Um also einen solchen abtaktigen Takt in einen auftaktigen umzuwandeln, braucht der dritte Schlag nur so gestaltet zu werden, dass er stärker wirkt als der zweite, doch schwächer als der erste. Ebenso lässt sich der ternäre Takt zu einem binären umdeuten. In diesem Fall bleiben die beiden ersten Schläge zunächst in ihrer Qualität bestehen, der dritte wird zur starken Zählzeit erhoben, die erneut eintretende erste geschwächt etc.

Die Durchsetzungskraft der neuen Taktordnung hängt schließlich von der Dauer und der Systematik ihres Bestehens ab. Kommt sie nur sporadisch vor und lehnt sich dabei an keine bereits bestehende Taktart an, so geht das Spiel nicht über die Beeinträchtigung der Taktordnung hinaus. Wird hingegen die gleiche Neugewichtung der Hebungen eine gewisse Zeit lang wiederholt und dabei eine bereits bestehende Taktart erzeugt, so bilden sich ganze Metren. Hier gilt es noch, das Ziel der metrischen Umgewichtung zu unterscheiden. Bringt die neue Taktordnung die gleiche Taktart wie die von der Gattung vorgegebene, jedoch anders gestaltete hervor (auf- oder abtaktig), so entsteht lediglich ein Spiel mit metrischen Strukturen. Weicht hingegen die neue Taktordnung vom vorgegebenen Takt ab, so entsteht ein Spiel mit den Taktarten.

Es fragt sich nun, welches Spiel Beethoven bevorzugt und welches Onslow von ihm übernimmt. Als Vergleich bietet sich Beethovens Scherzo aus Opus 59 Nr. 2 an, dem Onslow in seinen eigenen ersten Produktionen dieser Gattung am nächsten steht. Dem Scherzo des *Streichquartetts* op. 59 Nr. 2 liegt die gleiche Vorgehensweise zugrunde wie den Scherzi der *Streichquartette* op. 18. Dessen unmittelbarer Anfang und

---

<sup>16</sup> Koch, Einleitung und Lexika, Sp. 1480–1481.



Notenbeispiel 1: Der erste Teil des Scherzos aus Beethovens *Streichquartett* op. 59 Nr. 2, T. 1–9<sup>17</sup>

der erste Teil führen zwei offene Momente ein, die bis zum Ende des Satzes aufzulösen sind. Zum einen verlässt der Komponist die Haupttonart, hier e-Moll, noch vor dem Erklingen eines sie etablierenden Ganzschlusses, sodass zumindest vorläufig die daraufhin erreichte und harmonisch fester verankerte Zieltonart ein größeres Gewicht erlangt. Zum anderen wird die Entwicklung des Satzes an die Auf- und Abtaktigkeit vortäuschenden metrischen Spiele geknüpft, die jedoch nichts anderes als die schließlich erfolgende Etablierung einer fremden Taktart bezwecken.

Der Satzbeginn konfrontiert den Zuhörer mit verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen Informationen, aus denen er nicht mit Bestimmtheit ermitteln kann, welche Struktur die Melodielinie hat und wo genau der Dreivierteltakt einsetzt.

Das Hauptelement beginnt aufgrund der zwei Achtel in der ersten Geige und ihrer Betonung durch die drei Unterstimmen eindeutig abtaktig, doch bereits ab dessen Wiederholung im zweiten Takt wird diese Struktur stark geschwächt. Das erste Achtel des Motivs entfällt, sodass mit ihm auch eine Tendenz zur Auftaktigkeit entsteht. Nur die Begleitung deutet noch, eingeschränkt wirksam, auf den Abtakt hin. Zeitgleich und als Folge der schwindenden Abtaktigkeit verschiebt sich die Wahrnehmung des ersten starken Taktschlages. Lag dieser im ersten Takt eindeutig auf der Eins, so verlagert er sich mit der auftaktigen Form des Hauptelements zunehmend auf die Zwei, wobei primär die Melodielinie den

<sup>17</sup> Ludwig van Beethoven, *Streichquartette Opus 59, 74, 95* (Beethovens Werke VI, 4), hrsg. von Paul Mies, München 1968, S. 54.



Motor dieses Wandels bildet. Das punktierte Viertel als längster rhythmischer Wert zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Als zentrale Taktzeit erscheint es auch durch das anfängliche Achtel und nicht zuletzt durch die auftaktige Begleitung der Mittelstimmen. Der Zuhörer vernimmt binnen zweier Takte zwei verschiedene Strukturen (Ab- und Auftaktigkeit) und zwei verschiedene Takte (von der Eins und von der Zwei ausgehenden Dreivierteltakt), wobei sich durch die Wiederholung des Motivs in den folgenden Takten die verschobene auftaktige Taktart verschiebt.

Onslow greift Beethovens strukturelles Spiel mit den Taktarten auf, misst ihm jedoch einen ganz anderen Wert bei. In seiner Auffassung dient das metrische Spiel nicht zur Abgrenzung von einer anderen Satzart, ebenso wenig ist bei ihm die Natur der künstlich gebildeten metrischen Ordnung von Belang. Vielmehr reicht es in seinen Augen vollkommen, der Satzart Scherzo mit einem beliebigen metrischen Spiel gerecht zu werden. Das erste der komponierten Scherzi aus den in den 1830er Jahren entstandenen Streichquartetten steht Beethoven relativ nahe. Onslow übernimmt darin das Spiel mit den aus zwei verschiedenen Strukturen hervorgehenden Taktarten, das jedoch im Gegensatz zu Beethoven nicht zum Ursprung des Spiels mit den Taktarten wird, sondern sie getrennt voneinander einsetzt.

Das erste Achttaktgebilde vermittelt dem Hörer ein völlig einheitliches Bild, das seine Wahrnehmung für spätere Vorgänge prägt und in die Irre führen wird. Es besteht aus zwei Vierteln gleicher Tonhöhe mit Viertelpause. Die auftaktig notierte gleichförmige Unterstimmengruppe wird wiederholt. Die auftaktige Gruppe lässt sich über ihren rhythmischen Kern auch als abtaktiger Dreivierteltakt hören.

Die zweite achttaktige Periode liefert ein ebenfalls einheitliches Bild, freilich leitet Onslow durch Umgruppierung im Cellogang und Dehnung in den Oberstimmen die metrischen Erwartungen des Zuhörers in eine neue Richtung (T. 9–16).

Diese zweite Gruppe führt Onslow metrisch auf den Ausgangszustand zurück. Hierin unterscheidet er sich von Beethoven, dessen Scherzi sich so entwickeln, dass der Anfangszustand nicht wieder erreicht wird. Aus dem Metrum, das als erstes etabliert wird, kristallisiert sich ein anderes heraus, das aber nicht mehr verlassen wird und mit der Zeit durch die indizierte Wahrnehmung des Zuhörers zum Metrum des Sat-

## Marie Winkelmüller

**Presto**  $\text{♩} = 103$

Violine I

Violine II

Viola

Cello

Notenbeispiel 2: Die ersten acht Takte des Scherzos aus Onslows *Streichquartett* op. 48

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Notenbeispiel 3: Scherzo aus Onslows *Streichquartett* op. 48, T. 8–16

zes schlechthin avanciert. Damit legt Beethoven eine Spannung an, die er im weiteren Verlauf ausnützt und auflösen muss. In Onslows Scherzo des *Streichquartetts* op. 48 beginnt das Spiel in einem Metrum, etabliert ein zweites, das aus dem ersten entwickelt, anschließend jedoch wieder verlassen wird. Diese individuelle Vorgehensweise birgt in sich für jeden der dazugehörigen Verläufe weitreichende Konsequenzen, bei denen die Unterschiede zu Beethovens Vorgang nur deutlicher werden.

$\text{♩} = 112$

Violine I

Violine II

Viola

Cello

Notenbeispiel 4: Die ersten acht Takte des Scherzos aus Onslows *Streichquartett* op. 50

Im Scherzo des *Streichquartetts* op. 50 erscheint das metrische Spiel auf die Taktarten beschränkt.

Die erste Achttaktgruppe besteht aus drei metrischen Elementen. Während der eröffnende aufsteigende Tonleiterausschnitt in Achteln den Dreivierteltakt klarstellt (T. 1), führt das dritte Element in einer Folge binär zusammengesetzter Viertel ein Gegenmetrum ein (T. 5–8). Freilich schwächt die Harmonik das metrische Bild: Der Ton *c*, vorgetäuschte Eins des Taktes, trägt die Dissonanz (Dominantseptakkord auf *f*), während der Schlussston *b* deren melodische Auflösung einführt und damit offenkundig gegen das grundlegende Gesetz des Kontrapunkts verstößt, nach dem Dissonanzen auf einer schwachen Taktzeit anzubringen sind<sup>18</sup>. Damit liefert der Komponist einen Hinweis auf die Künstlichkeit des zweiten Metrums, das durch ständiges Wiederholen gleichwohl an Überzeugungskraft gewinnt. In diese metrische Verunklarung setzt Onslow drei Takte in langen Notenwerten, die das metrische Gespür zum Stillstand bringen (T. 2–4). Derart destabilisiert sucht der Hörer nach dem ersten metrischen Impuls und klammert sich,

<sup>18</sup> Reicha, *Traité de Mélodie*, S. 7 f.

ungeachtet dessen Stärke oder Schwäche, daran. Nicht klarer fällt seine Entscheidung für eine ternäre oder binäre Lesart der gelieferten Informationen aus.

Dieses Scherzo weicht von Beethoven signifikant ab. Onslow führt die bereits im Scherzo von Opus 48 beobachtete Vorgehensweise weiter: Er kehrt nach der Etablierung des Gegenmetrums zum ursprünglichen Metrum zurück und pointiert noch den Vorgang, indem er an dieser Stelle zwischen den beiden Taktarten hin- und herwechselt: In T. 9 setzt sich der simulierte Zweivierteltakt zunächst in der ersten Geige fort, eingebunden jedoch durch das Cello in den anschließend in erster Linie durch die Achtelfolge des ersten Elements klargestellten Dreivierteltakt (T. 10–12). Dieser Vorgang wiederholt sich in der letzten Achttaktgruppe des ersten Scherzo-Teils. Zunächst erscheint das Gegenmetrum (T. 13–16), gefolgt von einem erneuten Einsatz des anfänglichen Pendants (T. 17–20). Anders als bei Beethoven ist die durch die vorge-täuschte zweite Taktart entstehende Verwirrung des Zuhörers nur von kurzer Dauer – wenn überhaupt findet sie beim Übergang vom Zweizum Dreivierteltakt in T. 9/10 statt. Sie ist daher offensichtlich nicht das Ziel dieses Satzanfangs. Anders als Beethoven sucht Onslow vielmehr dem Zuhörer beide Metren einzuprägen. In dieser Absicht übertrifft er hier noch sein Scherzo aus dem *Streichquartett* op. 48.

Im Scherzo aus dem *Streichquartett* op. 54 findet eine endgültige Ablösung von Beethovens Verständnis des Metrischen statt. Das kompositorische Spiel beschränkt sich, jenseits der Taktarten, auf Strukturen. Das melodische Material des Satzes beruht auf zwei strukturell gegensätzlichen Elementen, die miteinander verwandt sind; beide bestehen aus unterschiedlich langen Reihen von Achteln, die aber verschiedentlich im Takt platziert sind.

Das erste Motiv erscheint klar auftaktig gekennzeichnet: melodisch über die Cellostimme, harmonisch durch Einführung der Tonika und artikulatorisch durch die differenzierte Aufführungsart (*staccato* für den Auftakt, *legato* für den Abtakt). Dies wird mit einer solchen Systematik umgesetzt, dass der Zuhörer am Ende dieses Abschnitts beide Taktteile unmittelbar mit diesen Merkmalen verbindet. Das zweite Motiv zeichnet sich hingegen durch Abtaktigkeit aus, die während des zwischen ihnen eingefügten Übergangselements bereits angedeutet wird. Unmittelbar

nach der ersten Dreitaktgruppe (T. 3.3–4.1) wird das metrische Gefühl des Zuhörers für kurze Zeit aufgehoben, indem plötzlich zwei starke Hebungen aufeinander folgen (T. 3.3/4.1). Ähnlich wie im Ansatz des Scherzos aus Opus 50 wird der Zuhörer die erste Hebung für die Eins des Taktes halten. Die gleichzeitige kontrapunktische Wendung vom konsonantischen Dreiklang auf der Tonika zum Dominantnonakkord, die die Konsonanz stärker erscheinen lässt als die Dissonanz, bestärkt ihn in dieser Annahme. Allerdings ist dies nur von kurzer Dauer, denn nach

$\text{♩} = 92$

The musical score is for the first eight measures of the Scherzo from Onslow's String Quartet Op. 54. It is written for Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The time signature is 3/4, and the key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked as  $\text{♩} = 92$ . The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. Dynamics include piano (p) and forte (f). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Notenbeispiel 5: Die ersten acht Takte des Scherzos aus Onslows *Streichquartett* op. 54

dem vollständigen, verschobenen Dreivierteltakt kehrt die ursprüngliche auftaktige Struktur sogar mit dem gleichen melodischen Material in nun variiert und vor allem ausgedehnter Form und der gleichen Abwechslung der Aufführungsart wieder. Das zweite Motiv rafft die melodische Ausdehnung, indem es ihre drei ersten Töne mit ihren drei letzten Tönen verbindet, und fügt diesem einen Abschluss hinzu (T. 8 und 10). Wichtiger: Es übernimmt vom mittleren Element die kontrapunktische Hinwendung, die nun umgekehrt den Dominantseptakkord mit der Tonika der Zieltonart D-Dur verbindet, und die Abtaktigkeit, die an dieser Stelle weniger immanent erscheint. Damit wird das im Übergangsmotiv umrissene Gegenmetrum nun etabliert. Im Gegensatz zur Vorgehensweise in den beiden zuvor analysierten Scherzo-Sätzen lässt Onslow die ursprüngliche Struktur nicht wiederkehren. Daraus könnte auf eine Annäherung an den von Beethoven bevorzugten Vorgang geschlossen werden, doch hier wird nicht mit Taktarten, sondern mit Strukturen gespielt. Damit bedient sich Onslow eines Elements, das Beethoven dem Menuett vorbehält, und zeigt, dass er zwar in Anlehnung an Beethoven das Scherzo in Verbindung mit metrischen Eingriffen versteht, jedoch anders als dieser darin kein Gattungsmerkmal sieht. Die Natur des Spiels ist ihm völlig gleichgültig.

### Die Form der Scherzi

Neben dem Metrischen greift Onslow die fünfteilige Form aus Beethovens Scherzo des *Streichquartetts* op. 59 Nr. 2 auf. Diese ist zwar noch nicht systematisch durchkomponiert wie etwa im späteren Opus 74, dennoch schreibt Beethoven den Satz zweiteilig und erweitert ihn mit der Bemerkung „Da capo il minore ma senza replica ed allora ancora una volta il trio; e dopo di nuovo da capo il minore senza replica“. Eine Coda fügt er nicht an.

Onslows eigene Scherzo-Produktionen zeigen unterschiedliche formale Ansätze; fünfteilig ist nur jener Satz aus Opus 50. Der Scherzo-Teil erklingt insgesamt drei Mal, das Trio zwei Mal, wobei es außerdem mit einer Coda abgeschlossen wird, deren Material auf dem ersten Teil des Scherzos beruht (T. 321–340). Ganz anders verhält sich das Scherzo

aus Opus 54, das streng dreiteilig ist. Nach dem Trio tritt die Wiederholung des Scherzos ein, das, obwohl vollständig ausgeschrieben, keine Veränderungen aufweist. Das Scherzo aus dem *Streichquartett* op. 48 ist dagegen ein Grenzfall. Es weist zum einen eine Coda auf, die auf eine fünfteilige Form zu deuten scheint; doch tatsächlich hat es eine dreiteilige Form, womit es den bis dato komponierten Menuett-Produktionen und dem Scherzo des Opus 54 am nächsten liegt. Aus beiden Gründen will Hayes an dieser Stelle eine Verwandtschaft mit dem Pendant aus Beethovens *Streichquartett* op. 127 herleiten.<sup>19</sup> Dieser Satz ähnelt jedoch noch viel stärker jenem aus Opus 59 Nr. 2, insbesondere aufgrund der freien Behandlung des Trioteils, die sich im Pendantsatz von Opus 127 nicht beobachten lässt. In Opus 59 Nr. 2 fügt Beethoven ein Thema (*thème russe*) ein, das in seinem rhythmischen und melodischen Wesen vom restlichen Satz stark abweicht. Es scheint viel eher einem Variationssatz entsprungen zu sein als einem Scherzo. Ebenso wenig ist Onslows Thema des Trios für diese Satzart charakteristisch. Allerdings geht der Komponist hier im Vergleich mit Beethoven einen Schritt weiter: Statt wie üblich den Dreivierteltakt aus dem ersten Satzteil fortzusetzen, wählt er den Zweivierteltakt, täuscht so ein Gegenmetrum vor und schlägt damit pointiert eine Brücke zum Scherzo. Selbst wenn der Satz aus dem *Streichquartett* op. 48 durch seine formale Kürze fern von Beethovens Vorgehensweise aus dem Pendant des Opus 59 Nr. 2 liegt, so ist er mit ihm durch die ähnliche Behandlung des Trios verwandt. Daher liegt der Schluss nahe, dass Onslow von vornherein formale Einzelheiten von Beethoven übernommen hat, jedoch nicht ohne Einschränkungen.

Beethoven nähert erstmalig im *Streichquartett* op. 59 Nr. 2 die Dreiteiligkeit des Scherzos an jene des Sonatensatzes an. Die Eckteile behalten hier ihre Funktion bei: In beiden formalen Anlagen dient der erste Teil zur Etablierung der Haupt- und Zieltonart sowie als Vorstellung des im weiteren Verlauf bearbeiteten Materials, das, von der Satzart bedingt, vorwiegend metrischer Natur ist; der letzte Teil jenes Satzes löst alle im ersten aufgebauten Spannungen (tonaler und melodischer, hier also näher metrischer Natur). Neu gestaltet wird der Mittelteil, der nun im Sinne einer Durchführung, d. h. melodisch konfrontativ und harmo-

<sup>19</sup> Hayes, Onslow and Beethoven's, S. 293.

nisch-tonal instabil, angelegt wird. Träger dieser Konfrontation ist bei Beethoven das Metrum: Die vorgetäuschte Taktart prallt an drei Stellen des Mittelteils gegen die vorgegebene.

Bei der ersten Stelle (T. 16 f.) wird die bisher vorherrschende verschobene Taktart infrage gestellt. Nach der Kadenz in a-Moll (T. 16.1) erwartet der Zuhörer eine Fortsetzung dieser gewohnten Taktart, die

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The first system (measures 1-15) shows a gradual increase in volume with a 'p cresc.' marking. The second system (measures 16-23) features a strong dynamic shift with 'sf' and 'ff' markings. The third system (measures 24-31) continues with 'ff' and 'p' markings, showing a complex interplay of dynamics. The fourth system (measures 32-35) concludes with 'ff' and 'p' markings, maintaining the dynamic tension.

Notenbeispiel 6: Mittelteil des Scherzos aus Beethovens *Streichquartett* op. 59 Nr. 2, T. 10–35



nicht eintritt; vielmehr sieht er sich von diesem Moment an und für die Zeit eines Taktes mit widersprüchlichen Informationen konfrontiert.

Auf der notierten zweiten Taktzeit, welche die Eins des wahrgenommenen Metrums ist, erfolgt metrisch zunächst nichts Relevantes, sodass die vermeintliche Eins viel zu schwach ausfällt. Die darauf folgende Taktzeit hingegen gerät durch das *sforzato* zu einer starken Hebung. Ebenso gestaltet sich die Eins des nächsten Taktes, nun jedoch anhand eines konfrontativen dynamischen Wechsels, erneut zu einer starken Hebung. Der Zuhörer nimmt hier also eine schwache Taktzeit wahr, die er als Eins des Taktes erwartet und die in dieser Funktion nicht eintritt, sowie zwei starke Taktzeiten, von denen er die stärkere auswählen muss, um von ihr ausgehend ein Metrum bestimmen zu können. Tendenziell wird er hierfür die zweite starke Hebung bevorzugen, denn Melodie und Harmonie führen zu ihr hin: Die erste Geige verbindet die erste mit der zweiten Betonung durch einen Bindebogen, unterstützt durch die chromatische Bewegung des Basses. Auf der anderen Seite dient die zweite Hebung zur Auflösung (Dreiklang auf *f* in T. 17.1) des auf der ersten stehenden Dominantseptakkords (auf *c* in T. 16.1), wobei der Zuhörer einer Konsonanz unweigerlich mehr Gewicht beimisst als einer Dissonanz. Dennoch bleibt diese Akzentfolge außergewöhnlich. Der Zuhörer kann sie weder in das bisherige verschobene Metrum einordnen noch mit einer bekannten Taktart der damaligen Musik überhaupt in Verbindung setzen. Er erkennt indes in T. 17.1 die gleiche Rhythmisierung des abtaktigen Metrums aus dem Anfang des Scherzos und gewinnt sein metrisches Gefühl wieder, indem er die wechselnden Betonungen der ähnlich verlaufenden Rückleitung zum satzmäßig vorgegebenen abtaktigen Dreivierteltakt am Ende des ersten Teils zuordnet (T. 8–9.1). Anders als in T. 16.2 wird das vorausgehende verschobene Metrum so abgeschlossen, dass die vermeintliche Eins in dieser Funktion erscheint. Nach dem letzten Achtel des T. 7 erwartet der Zuhörer eine Fortsetzung der bisherigen Taktart, d. h. einen Auftakt, den er trotz der Verlängerung des Tones *cis* in der ersten Geige dank des erneuten für das verschobene Metrum regelmäßigen Schlages des Cellos und durch den leittonartigen Vorhalt erhält. Außerdem erklingt die Auflösung dieser Tonfolge auf der Zwei des notierten Taktes – für den Zuhörer vermeintlich die Eins des verschobenen Metrums. Verwirrend sind für ihn die

zwei darauf folgenden Schläge. Anstatt einer schwachen folgt nun eine mittelstarke Taktzeit, die der Gestaltung des späteren T. 16.3 entsprechend melodisch (durch die chromatische Führung des Vorhalts in der ersten Geige) und harmonisch (Dominantseptakkord auf der Dominante der Haupttonart e-Moll) zum nächsten Schlag führt. Ihr folgt tatsächlich eine starke Taktzeit, die den Vorhalt und die harmonische Fortschreitung auflöst und die der Zuhörer als einen zu frühen Eintritt wahrnimmt; er begreift sie zuletzt dennoch als eine erneute Eins, denn er erkennt gleichzeitig – wie in T. 17.1 – die vollständige abtaktige Taktart des Satzanfangs. Durch die Parallelität zu T. 8–9 kann der Zuhörer die verworrenen T. 16–17 besser verstehen, zumal sie die Ankündigung einer deutlich kräftigeren Konfrontation der beiden den Scherzo zugrunde liegenden Metren sind.

Nach einer Phase der metrischen Stabilität (T. 17–20) setzt in den beiden Oberstimmen, nun rhythmisch umgekehrt, erneut die verschobene Taktart ein (T. 21–23 und 29–31). Der lange rhythmische Wert, das Viertel, das der Zuhörer mit der Eins des Taktes verbindet, rückt an erste Stelle (T. 21.1–21.2 bzw. T. 29.1–29.2), während die beiden nun zu einem einzigen Viertel zusammengerafften Achtel hintangestellt werden. Die beiden Unterstimmen setzen unterdessen die in T. 18 wieder eingeführte verschobene Taktart fort. Damit erscheint die gleiche metrische Folge wie in T. 16.2–17.1, nun jedoch ebenfalls in umgekehrter Reihenfolge: Erklang dort eine schwache Taktzeit, auf die zwei starke folgten, so werden hier zwei starke (die Eins des abtaktigen Metrums auf der ersten Zeit des notierten Taktes und die Eins des verschobenen Pendants auf der Zwei des notierten Taktes) und eine schwache (die dritte Zeit des notierten Taktes) eingesetzt. Diese außergewöhnliche Folge von Betonungen löst sich mit einem langen Notenwert (T. 24 bzw. 32), der wie zu Beginn des Scherzos aus Onslows Opus 50 die zuvor liegenden Metren aufhebt. Im Mittelteil erarbeitet Beethoven die grundlegenden metrischen Elemente des Satzes.

Onslow geht anders vor. Er greift in seinen Scherzi Beethovens Annäherung des Scherzos an die Sonatensatzform auf, konfrontiert also eine Eröffnung mit einem durchführungsähnlichen Mittelteil. Diese Gestaltungsweise übernimmt er aber nur in ein einziges Scherzo (op. 48). Hier ähnelt die metrische Konfrontation sogar jener aus Beethovens Opus 59

The musical score consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score shows measures 70 through 79. Violin I and II play a ternary motif (quarter, eighth, quarter). The Cello plays a binary motif (quarter, eighth, quarter). The Viola part is mostly silent, with a final chord in measure 79 marked 'p'.

Notenbeispiel 7: Metrische Konfrontation des Mittelteils aus Onslows Scherzo des *Streichquartetts* op. 48, T. 70–79

Nr. 2. Onslow bedient sich zwar eines Spiels mit den Taktarten, jedoch betrifft das die beiden im ersten Teil eingeführten Metren (ternäre und binäre) nicht, sondern allein den, zudem als künstlich gekennzeichneten, ternären Takt.

Onslow stellt das um eine Taktzeit noch vorn geschobene ternäre Motiv aus dem Satzanfang gegen das gleiche Motiv, das nun aber der Taktordnung entsprechend notiert wird: So klingt das erste Viertel nicht nur wie eine erste Taktzeit, sondern ist auch eine. Beide Motivfassungen werden insgesamt vier Mal miteinander konfrontiert und dabei jeweils instrumental so variiert, dass sich schließlich eine Hierarchisierung der Elemente abzeichnet: Steht das vorgeschobene Motiv beim ersten Einsatz (T. 70–80) im Cello, so rutscht es beim zweiten in die zwei Oberstimmen (T. 84–90) bzw. beim vierten Einsatz in die erste Geige (T. 108–117), während es beim dritten Einsatz (T. 100–108) nur von der Bratsche vorgetragen wird. Ebenso steht die der Taktordnung folgende Variation des ternären Motivs bei der ersten konfrontativen Passage (T. 70–80) in den zwei Geigen und bei der dritten in den Eckstimmen (T. 100–108) und wandert bei der zweiten Passage in die beiden (T. 84–90) bzw. beim vierten Auftreten in die drei Unterstimmen (T. 108–117). Über die Abwechslung der Motive in den Ober- bzw. Unterstimmen hinaus, die eine besonders klare Beleuchtung der metrischen Elemente bewirkt, verliert das verschobene Metrum instrumental

eindeutig an Kraft: Es wird in den meisten Fällen (bei der ersten, dritten und vierten Konfrontation) nur von einer Stimme vorgetragen und muss sich dabei gegen zwei (bei der ersten und dritten) sowie schließlich drei weitere Instrumente behaupten. Onslow hat damit die Metren deutlich gewichtet und bevorzugt die der Taktordnung entsprechende Fassung des ternären Motivs.

Mit dieser Konfrontation des verschobenen Metrums mit dem der Taktordnung entsprechenden Metrum rückt Onslows Scherzo in die Nähe des Beethoven'schen Pendants. Doch zwei Momente können dem Vergleich nicht standhalten: Die Art, mit der das verschobene Metrum für künstlich erklärt wird, beruht nicht wie bei Beethoven auf einem dem ersten Satzteil entnommenen Element; das Gegenmotiv ist vielmehr allein für den Mittelteil erzeugt worden. Indes findet die binäre Taktart, die dagegen wohl zum Grundbestand des Satzes gehört, an dieser Stelle kaum Eingang. Sporadisch erscheint sie beim Wechsel des einen Metrums zum anderen ternären Metrum: Wird von dem der Taktordnung folgenden zum verschobenen Metrum gewechselt, so entfällt die Pause des ersten Motivs, die nun zur ersten Taktzeit des verschobenen Pendants wird; der Dreivierteltakt wird zu einem Zweivierteltakt gerafft (s. hierfür den T. 108 der ersten Geige). Komplizierter ist der umgekehrte Weg: Auch da werden zwei Motive aneinander gereiht, wobei das zweite metrisch gegen das erste stößt. Das zweite Viertel des ersten Motivs, das auf der Eins des Taktes in der Funktion einer schwachen Hebung steht, wird zugleich zum ersten Viertel des der Taktordnung entsprechenden Motivs, das vollständig eingesetzt wird. Es werden folglich drei Viertel und eine Pause hintereinander eingeführt, die sich in zwei aufeinander folgenden Zweivierteltakten (die zwei starken Hebungen der ersten Viertel und die beiden übrigen Zeiten des letzten motivischen Einsatzes) unterteilt (s. die zwei Mittelstimmen in T. 108).

Die binäre Taktart gehört hier nicht der metrischen Konfrontation des Mittelteils an, sondern ist bloß ihre systembedingte Folge. Sie verschwindet dennoch nicht aus der zweiten Hälfte des Scherzos, denn ihr kommt die Rolle des Übergangs zum Trio zu, weshalb sie erneut im dritten Teil des Satzes vorkommt.

Im dritten Teil des Scherzos op. 48 beginnt das Spiel mit den Taktarten erneut, allerdings nicht in Form einer Konfrontation wie im Mit-

telteil des Satzes. Die beiden dem Scherzo zugrunde liegenden Taktarten, die ternäre und die binäre, werden hier nebeneinander gestellt, um – ähnlich zum um eine Taktzeit verschobenen Takt im Mittelteil – ihre Beziehung zueinander zu klären. Dies erfolgt in zwei Schritten, von denen der zweite eine ergänzte Variation des ersten ist.

Der erste Abschnitt geht von der Wiederholung des ersten Teils (ab T. 124 im Bass und T. 135 in den übrigen Stimmen) und damit auch der die binäre Taktart vorbringenden Passage (T. 131–140 als Pendant zu T. 8–16) aus, die anschließend unmittelbar weitergeführt wird. Die Viertaktgruppe mit der binären Taktart wird nun um die Hälfte gerafft und auf eine einzige melodische Richtung (Aufstieg) beschränkt. Damit besteht er nicht mehr aus insgesamt zwölf, sondern nur noch aus sechs Vierteln (den beiden der drei Oberstimmen T. 140.3–141.1 bzw. 142.3–143.1 und den vier Vierteln des Cellos T. 141.2–142.2 bzw. 143.2–144.2), was nicht mehr zur Bildung von sechs, sondern nur noch von drei binären Takten führt. Anschließend wird der Vorgang erneut gerafft, sodass die zwei Viertel der drei Oberstimmen gegen jene zwei des Cellos gesetzt werden und so aus einem ursprünglichen Zweiviertel- wieder ein verschobener Dreivierteltakt entsteht. Das erste Viertel des Cellos, das unmittelbar nach jenen zwei Vierteln der drei Oberstimmen vorkommt, wird vom Zuhörer nicht mehr als Anfang eines neuen Taktes wahrgenommen, sondern als Füllung der Pause, die zwischen den Einsätzen des Motivs in den drei Oberstimmen liegt. Dieses Element erscheint für das nun vorherrschende binäre Gefühl des Zuhörers zu früh und erreicht somit die ursprüngliche Form des Hauptmotivs, die sich in den um eine Taktzeit verschobenen Takt einbinden lässt und auf der der ganze Scherzo-Satz aufgebaut wird. Die binäre Taktart wird folglich in die ternäre eingeordnet.

Der zweite Abschnitt birgt eine Variation des Spiels mit ternären und binären Taktarten. In der binären Passage in den T. 148.3–164.1 werden die Besetzung (die Basslinie rückt in die erste Geige und die zuvor von den drei Oberstimmen vorgestellten Haltetöne verlagern sich in die drei Unterstimmen) und die melodische Richtung (anfangs absteigende statt aufsteigender Melodielinie) umgekehrt. Die Veränderung im metrischen Bereich hat insbesondere für den formalen Zusammenhalt des Scherzos die gravierendsten Folgen: Der Wechsel der melodischen Rich-

Marie Winkelmüller

tutta forza

*ff* *ff* *ff* *ff* *tutta forza*

125

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vc.

144

VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vc.

## Beethoven-Rezeption in Onslows Streichquartetten der 1830er Jahre?

153

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

dimin.

dimin.

dimin.

dimin.

162

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

*pp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

171

Andante grazioso

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

*dolce*

*p*

*p*

*p*

Notenbeispiel 8: Zweite Hälfte des dritten Teils aus Onslows Scherzo des *Streichquartetts* op. 48, T. 131–172

tung wird um eine Taktzeit so verschoben, dass er nicht mehr auf die Eins des auf der Mitte der Taktfolge liegenden Zweivierteltaktes und damit auch nicht auf den ihr entsprechenden verschobenen Dreivierteltakt fällt, sondern auf die erste Zeit des der Taktordnung folgenden Dreivierteltaktes. Damit entsteht über den innigen Bezug zwischen Zwei- und Dreivierteltakt hinaus, der in dieser Passage mitschwebt, eine Brücke zum Geschehen des Mittelteils. So wird im dritten Teil eine komplette Klärung der metrischen Verhältnisse im Scherzo erzielt und im Übergang zum binären Trio außerdem eine Synthese des gesamten Satzgeschehens. In diesem Scherzo des *Streichquartetts* op. 48 knüpft Onslow zwar an ein Beethoven ähnliches Spiel mit Taktarten an, seine Vorgaben und seine Realisierung im Satz sind jedoch dermaßen individuell gestaltet, dass von einer Anlehnung an Beethoven zu sprechen nicht mehr gerechtfertigt ist.

In den zwei weiteren, in dieser Untersuchung behandelten Scherzi entfernt sich Onslow noch mehr von Beethovens Vorgehensweise im Scherzo des *Streichquartetts* op. 59/2. Er behält die Anlehnung an die Sonatensatzform weiterhin bei, entwickelt die Konfrontation des Mittelteils aber nicht mehr über metrische, sondern allein über melodische und harmonische Momente. Der Mittelteil des Scherzos aus dem *Streichquartett* op. 50 scheint ähnlich dem Pendantsatz aus Opus 48 den künstlichen Zweivierteltakt klarzustellen.

Onslow beginnt mit einer Variation des Anfangs, die sowohl das erste ternäre als auch das zweite binäre Motiv hervorbringt, Letzteres allerdings von der Bratsche (T. 25.2–27.1) und der zweiten Geige (T. 27.2–29.1) um einen künstlichen Takt erweitert (dieser Abschnitt umfasst nicht fünf, sondern sechs Zweivierteltakte). Außerdem wird anschließend in der ersten Geige (T. 29.2–33.1) das gleiche Element ohne seine Appogiaturen eingesetzt, sodass die künstlichen ersten Taktzeiten nicht mehr verdeutlicht werden. Zwar könnte dabei die melodische Richtung – ähnlich dem binären Element aus dem Scherzo von Opus 48 – einen Hinweis auf die binäre Taktart liefern, allerdings werden nach zwei dieser so erzeugten regelmäßigen Zweivierteltakte (T. 29.2–29.3 *g–b* und T. 30.1–30.2 *as–g*) Gruppen von drei (T. 30.3–31.2 *des–ces–b*) und fünf Vierteln (T. 31.3–33.1 *fes–fes–es–des–ces*) gebildet, die keine binäre Taktart hervorrufen. Ebenso wenig trägt die Begleitung der drei Unter-



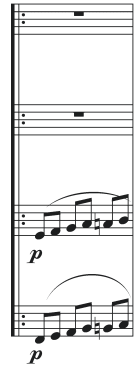
stimmen zur Klarheit bei: Erfolgt allenfalls ein Wechsel in den Liegetönen auf der Eins des künstlichen zweiten binären Taktes (T. 30.3), so kommt der nächste Wechsel eine Taktzeit später (T. 31.1), was für das metrische Gefühl des Zuhörers zu früh eintritt. Ohne die Appogiaturen wird das binäre Motiv in die ternäre Taktart des ersten Hauptmotivs eingebunden. Aber an dieser Stelle findet im Gegensatz zum Scherzo des *Streichquartetts* op. 48 keine Konfrontation zwischen dem klaren und dem zu klärenden Metrum statt; das Metrische hat in der durchführungsartigen Entwicklung des Mittelteils keine Funktion. Das erste Motiv wird, abwechselnd in den Eckstimmen eingeführt, jeweils um einen Halb- bzw. Ganzton höher transponiert. So wird es im Cello vom Ausgangston *as* (T. 33) aus zu *a* (T. 37), *b* (T. 41) und *c* (T. 43) transponiert und mündet im Liegeton *des* (T. 43), während die erste Geige vom Zielton *c* aus (T. 34) zu *des* (T. 41), *es* (T. 34), *f* (T. 45) und *ges* (T. 47) schreitet. In diesem Mittelteil liegt folglich der Schwerpunkt auf einer harmonischen Instabilität, die nicht mit metrischen Vorgängen einhergeht.

Im Scherzo des *Streichquartetts* op. 54 scheint es auf den ersten Blick eine metrische Gegenüberstellung zu geben. Onslow greift das Hauptmotiv des Satzes auf und lässt es durch die vier Stimmen wandern (T. 15–17).

In diesem Abschnitt verkürzt der Komponist die Periode des wandernden Motivs so, dass sein neues Erscheinen mit dem letzten Schlag des zuletzt erklingenden Einsatzes zusammenfällt. Damit wird das Hauptmotiv jeweils um eine Taktzeit nach vorn verschoben, beginnt zwangsweise bei dem dritten Einsatz auf der ersten Zeit des Taktes (T. 16 in der zweiten Geige), womit er abtaktig gestaltet wird, und kehrt anschließend zu seinem metrischen Ausgangspunkt zurück (T. 16.3 in der ersten Geige). Das Motiv nimmt zwar die metrische Eigenschaft seines Pendantes aus der zweiten Hälfte des ersten Teils an, dennoch kann an dieser Stelle nicht von Konfrontation gesprochen werden. Vielmehr gründet der Mittelteil des Scherzos auf melodischen und harmonischen Gegenüberstellungen, an denen das Metrische keinen wesentlichen Anteil hat.

Im Zentrum des Mittelteils aus dem Scherzo von Opus 54 steht der Halbtonschritt, der melodisch und harmonisch erarbeitet wird. Er wird

Marie Winkelmüller



Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello staves, measures 22-24. The key signature is B-flat major. Violin I has a whole rest in measure 22, followed by a half note G4 in measure 23, and a half note F#4 in measure 24. Violin II has a whole rest in measure 22, followed by a half note G4 in measure 23, and a half note F#4 in measure 24. Viola has a half note G4 in measure 22, followed by a half note F#4 in measure 23, and a half note E4 in measure 24. Violoncello has a half note G4 in measure 22, followed by a half note F#4 in measure 23, and a half note E4 in measure 24. Dynamics: *f* (forte) for Viola and Violoncello in measure 22, *p* (piano) for all instruments in measure 23.

Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello staves, measures 29-31. The key signature is B-flat major. Violin I has a half note G4 in measure 29, followed by a half note F#4 in measure 30, and a half note E4 in measure 31. Violin II has a half note G4 in measure 29, followed by a half note F#4 in measure 30, and a half note E4 in measure 31. Viola has a half note G4 in measure 29, followed by a half note F#4 in measure 30, and a half note E4 in measure 31. Violoncello has a half note G4 in measure 29, followed by a half note F#4 in measure 30, and a half note E4 in measure 31. Dynamics: *p* (piano) for Violin I and Violin II in measure 29, *f* (forte) for Viola and Violoncello in measure 29, *p* (piano) for all instruments in measure 30.

# Beethoven-Rezeption in Onslows Streichquartetten der 1830er Jahre?

The image displays two systems of a musical score for a string quartet, specifically measures 36-49 of Onslow's Scherzo. The notation is arranged in four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system (measures 36-43) shows a dynamic range from *p* (piano) to *f* (forte). The second system (measures 43-49) continues this dynamic contrast, reaching *pp* (pianissimo) in the final measures. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Notenbeispiel 9: Konfrontation des Mittelteils aus Onslows Scherzo des *Streichquartetts* op. 50, T. 21–49

Marie Winkelmüller

Two systems of musical notation for a string quartet. The first system shows measures 1 and 2. The second system shows measures 3 and 4. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system has a *mf* dynamic marking on the Violin II staff and a *p* dynamic marking on the Viola staff. The second system has a *mf* dynamic marking on the Violin II staff and a *p* dynamic marking on the Viola staff.

Four systems of musical notation for a string quartet, measures 5 through 8. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system (VI. I) has a *f* dynamic marking in measure 5, a *dimin.* marking in measure 6, and a *p* dynamic marking in measure 7. The second system (VI. II) has a *p* dynamic marking in measure 5, a *mf* dynamic marking in measure 6, and a *p* dynamic marking in measure 7. The third system (Vla.) has a *f* dynamic marking in measure 5, a *p* dynamic marking in measure 6, and a *f* dynamic marking in measure 7. The fourth system (Vc.) has a *f* dynamic marking in measure 5, a *p* dynamic marking in measure 6, and a *f* dynamic marking in measure 7.

# Beethoven-Rezeption in Onslows Streichquartetten der 1830er Jahre?

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Notenbeispiel 10: Konfrontation des Mittelteils aus Onslows Scherzo des *Streichquartetts* op. 54, T. 15–30

durch die chromatische Verschiebung einer dafür geschaffenen Kombination, die aus dem ersten auftaktigen Motiv des Satzes (T. 23.3–24.2, 24.3–25.2 als Variation des T. 1 mit Auftakt–3.2 in der Tonhöhe) und dem ihm im ersten Teil folgenden, die dritte Taktzeit punktuell hervorhebenden Element (T. 3.3–4.1 als Modell für T. 25.3–26.2) besteht, melodisch realisiert. Die Elemente, die im Abstand einer Quinte liegen, wandern von der Ausgangslage *as* (des Hauptmotivs T. 22.3 und 24.3)–*es* (des Hauptmotivs T. 23.3 und des zweiten mit ihm verbundenen Elements T. 25.3–26.3) zu *bes–es* (T. 26.3–27.2 bzw. T. 27.3–28.2), *b–e* (T. 28.3–29.2 bzw. 29.3–30.1) und schließlich zu *ces–f*, wo das Hauptmotiv den zweiten Ton *f* hervorbringt und ihn in den Bass verlagert (T. 33.3–34.2 und T. 37.3–38.2 im Cello sowie T. 35.3–36.2 in der Bratsche), während der erste Ton als Halteton in der ersten Geige bis T. 38.2 ununterbrochen vorgetragen wird.

Der Halbtonschritt wird außerdem in eine kontrapunktisch-harmonische Folge von Akkorden eingebunden, die jeden Wechsel im melodischen Gefüge kennzeichnet. Der Beginn der Entwicklung, die das erste mit dem mittleren Element aus dem ersten Teil verbindet, wird im Bass von einem chromatischen Gang *c–des* eingeleitet, der die erste Umkehrung des Dominantseptakkords auf *as* und deren Auflösung zum Dreiklang auf *des* trägt (T. 22.3–23.1). Das Ende der gleichen Entwicklung und damit die Rückkehr zur Haupttonart wird ebenfalls durch einen chromatischen Schritt *d–es* im Bass (T. 41.3–42.1) vollzogen, bei dem der erste Ton erneut eine erste Umkehrung des Dominantseptakkords auf *b*, der zweite deren Auflösung zum Dreiklang auf der Tonika *es* ist. Dazwischen befindet sich ein Dominantseptakkord auf *c* ohne Grundton (T. 29.3), der bei nun liegenbleibendem Basston *des* chromatisch zu einem Dominantseptakkord auf *des* (T. 30.1) umgeleitet wird (das *b* der Bratsche geht zu *ces*, das *g* der zweiten Geige zu *as* und das *e* der ersten Geige zu *f*). Durch diesen harmonisch erarbeiteten Halbtonschritt wird also erstens der zweite Abschnitt des Mittelteils, der die beiden zusammengefügt Elemente wieder auseinandernimmt und jeweils der Ober- bzw. der Bassstimme zuteilt, vom vorausgegangenen Abschnitt abgegrenzt; zweitens wird auch der dritte Teil, der die Rückkehr der Haupttonart einleitet, vom vorausgehenden Abschnitt getrennt. Die Metrik spielt in diesem Kontext im Gegensatz zur melodischen und harmonischen Chromatik keine Rolle.

Onslows Scherzo-Verständnis:

Eine Brücke zwischen Reichas Formenlehre und Beethovens Schaffen

In den drei Scherzo-Sätzen greift Onslow auf Beethovens schnelles Tempo, seine Orientierung an der Sonatensatzform, seine Erweiterung der formalen Dreiteiligkeit und das metrische Spiel mit den Taktarten bzw. Strukturen zurück, wobei alles in allem dies keineswegs systematisch, sondern bloß annähernd erfolgt. Onslow versteht die innere Gestaltung des Satzes, die Anzahl der melodischen und metrischen Elemente, die Vorstellung, Entfaltung und Führung dieser Elemente im Satz, kurzum seine ganze Vorgehensweise mit dem melodisch-metrischen Material, als individuell und persönlich. Damit knüpft er an die Formenlehre an, die er 1808 bei Reicha gelernt hat und in der jede Form (von der wichtigsten Grande coupe binaire bis hin zur zweitrangigen Coupe du menuet und Coupe du rondeau) wie folgt verstanden wird:

Reichas Form ist nicht präskriptiv wie spätere formale Konzeptionen, so beispielsweise diejenige von A. B. Marx (1838, 1845). Reichas Form hat sogar eine eindeutige Lücke. Er behandelt die Stelle der Ideen [Sätze, Motive, einzelne Elemente bzw. Bestandteile] im Satz, aber nicht ihre Stellung. Es wird nirgendwo darauf hingewiesen, wie das Grundmaterial eines Satzes zu verteilen ist und wie Haupt- und Nebenideen sich aufeinander beziehen sollen. Die Frage, welcher Abschnitt neues Material vorstellen und vortragen wird, oder welche Abschnitte mit gemeinsamem Material versehen werden, ist unberücksichtigt gelassen. Daher können alle statistisch möglichen melodischen Verbindungen oder – im Gegenteil – melodischen Trennungen stattfinden. Das Verhältnis der Ideen zueinander bleibt völlig offen, die melodische Gestaltung [einer Form] überlässt Reicha der freien Wahl und dem guten Geschmack des Komponisten.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Vgl. dazu Winkelmüller, *Arriaga*, S. 285–287. Bezüglich dieser Abgrenzung s. auch Heinrich Christoph Koch, *Begriffe der „inneren und äußeren Beschaffenheit“ (Versuch einer Einleitung zur Composition)*, Bd. 1, Leipzig 1793 ff./Reprint Hildesheim 1969, S. 215 ff.), später auch in das „Mechanische“ und das „Ästhetische“ für die Komposition in seinem *Musik-Lexikon* umgetauft. Ohne die Begriffe jedoch zu benutzen, gründet Reichas Formenlehre (im *Traité de Melodie* und im *Traité de Haute Composition Musicale*) in dieser Unterscheidung. Vgl. dazu Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850* (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a. 1990, S. 3–8.

So fasst Onslow auch die von Beethoven übernommene Scherzo-Form auf, die weniger eine persönlich angelegte Kopie ist, als die Grundlage eines Konglomerats obligater Momente<sup>21</sup>, deren musikalische Ausführung<sup>22</sup> dem Komponisten frei überlassen ist. Onslow hat folglich in diesen drei Scherzo-Sätzen zunächst einmal eine Aktualisierung der ihm bekannten Formenlehren vorgenommen.

Der gleiche freie Umgang lässt sich auch bei den weitergehenden modulatorischen, harmonischen und tonalen Ausführungen beobachten. Allerdings greift Onslow damit nicht so sehr auf Beethovens Werk, sondern eher auf allgemeinere zeitgenössische musikalische Neuerungen und die dadurch eröffneten Perspektiven zurück. Der Komponist vollzog offenkundig über die Aktualisierung seines Formwissens hinaus auch eine stilistische Modernisierung, die vor allem mit einer Aktualisierung der Vorbilder einherging. Aber auch in diesem Fall bleibt Onslow der klaren Haltung gegenüber dem Vorbild aus Reichas Lehre verpflichtet. Diese Lehre stand freilich nicht mehr für etwas Perfektes und Unerreichbares, als etwas, „dessen Wirkung auch frustrierend sein konnte, weil man es für schlichtweg unmöglich hielt, mit ihm kompositorisch mithalten zu können“.<sup>23</sup> Vielmehr sah Onslow hierin eine kompositorische Möglichkeit unter vielen zur Entfaltung kompositorischer Ideen nach eigenem Geschmack und individueller Veranlagung. Dass zwischen der Lehrzeit bei Reicha (1808) und der Komposition der hier betrachteten Streichquartette (1830er Jahre) Beethovens Werke an die Stelle von Haydns Sinfonien und Mozarts Ouvertüren traten, änderte an dieser Auffassung grundsätzlich nichts. Und genauso wie Reicha aus der Fülle der vor seiner Zeit entstandenen Produktionen eine Auswahl traf, entschied sich Onslow nicht für den neuesten Beethoven, den Kompo-

---

<sup>21</sup> Darunter werden die formale Teilung anhand der unterschiedlich gewichteten Kadenzten und Tonarten sowie die vorstellende, konfrontierende oder auflösende Funktion der Teile innerhalb dieser formalen Teilung verstanden.

<sup>22</sup> Dieses Moment der Komposition behandelt die Fragen, wie und womit zu diesen obligaten Momenten gelangt wird und wie innerhalb der großen Teile die einzelnen Abschnitte funktionalisiert und miteinander verbunden werden.

<sup>23</sup> Konrad Küster, *Beethoven*, Stuttgart 1994, S. 1. Hayes (Onslow and Beethoven's, S. 278) nennt es auch „the difference between genuine understanding and fanatical devotion“.



nisten der letzten Streichquartette, sondern für den zuletzt geschätzten, den Beethoven der mittleren Streichquartette. Demnach kann in Bezug auf die untersuchten Scherzi auch nicht von einer Beethoven-Rezeption gesprochen werden, denn Onslow hätte sich zum einen näher an den ursprünglichen Text, zum anderen an die gerade modisch gewordenen Werke des Wiener Komponisten (und nicht an die für ihn annehmbaren) halten müssen. Diese These beantwortet den zweiten eingangs formulierten Widerspruch: Obwohl Onslow dem Kreise Baillots angehört und somit seit 1822/23 die ersten Ansätze der Beethoven-Rezeption mitverfolgen konnte, blieb er davon unberührt und änderte an seiner 1808 gewonnenen Auffassung von der Musik und der Musikästhetik nichts. Damals wie noch zehn Jahre später blieb er sich kompositorisch treu. Es fragt sich also, weswegen Onslow dann in Verbindung mit der Beethoven-Rezeption der 1830er Jahre in Frankreich gestanden hat.

### Die Anfänge von Onslows Beethoven-Rezeption oder: Das ästhetische Problem

Die Beethoven-Rezeption zog im Paris der 1830er Jahre weniger einen Wandel in den kompositorischen Modellen nach sich, als einen lawinenartigen Umbruch im musikalischen Verständnis und in der Wahrnehmung der Kunst. In der Zeit um 1830 wurden alle Komponisten und ihre neuen Schöpfungen an Beethoven gemessen. Er wurde zum Kern, mit dem alle Anforderungen eines Zeitgeistes formuliert wurden, zum Aushängeschild, das alle musikalischen, stilistischen und ästhetischen Erwartungen an produktive Komponisten und produzierte Werke zusammenfasste, und letztlich wurde er auch zum ästhetischen Programm, mit dem über ihn hinweg die Musikästhetik Kants (in welcher Auslegung auch immer) verbreitet wurde.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Kant hat keine Musikästhetik in diesem Sinne verfasst. Der in Anführungszeichen stehende Begriff bezeichnet die Reflexionen zur Musik aus seinen der Kunst gewidmeten Schriften. Diese sind von Stephan Nachtsheim in einem Band zusammengestellt worden; vgl. *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen*, eingeleitet und hrsg. von Stephan Nachtsheim (Musikästhetische Schriften nach Kant 1), Chemnitz 1997.

In Frankreich wurde Letztere unter den Begriff der *musique poétique* gefasst und beinhaltete folgende Grundsätze:

Dans le domaine des arts, toute conception doit être le produit d'un sentiment intime, dont l'exécution doit porter la visible empreinte. C'est dans la liaison la plus étroite possible de l'idée et de la forme que réside la véritable essence du beau. Plus la forme est l'image vivante et animée de l'idée, plus l'artiste s'est approché du suprême degré du beau. [...] Dans toutes les jouissances que donnent les arts, les sens matériels ne doivent pas seuls être affectés; il faut que l'âme et l'esprit soient également saisis par la manifestation de l'idée esthétique; car c'est cette idée qui est précisément ce quelque chose d'intime que l'exécution s'attache à traduire en formes sensibles.<sup>25</sup>

Die neue Ästhetik hat Onslow nicht übernommen, weswegen seine Musik, wie jede andere, die sich nicht danach richtete, in dieser Zeit große Schwierigkeiten hatte, sich zu behaupten und auf Anerkennung zu stoßen. Sie wurde als ein nicht zu vereinbarender Gegensatz zu jener neuen ästhetischen Richtung verstanden, was Onslow durchaus bewusst gewesen ist, wie die Nacherzählung eines Gesprächs zwischen ihm und d'Ortigue zum Streichquartett, an dem er gerade gearbeitet hatte (vermutlich op. 46 Nr. 3), andeutet:

Eh bien ! Monsieur, je ne vous en ferai entendre aucune note. Puisque vous admirez le Quatuor en *ut* dièse mineur, la *Symphonie avec chœur*, il est impossible que vous puissiez goûter ce que je fais. Je dis plus: il est impossible que vous puissiez apprécier les œuvres vraiment admirables de Beethoven, ses six premiers Quatuors, le Septuor en *mi* bémol, les Symphonies en *ré* majeur, en *ut* mineur, en *si* bémol.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Franz (François) Stoepel, „Essai sur la poétique de la musique instrumentale“ [erster Teil], in: *Gazette musicale de Paris* 52 (28. Dezember 1834), S. 327–330, und „Essai sur la poétique de la musique instrumentale“ [zweiter Teil], in: *Gazette musicale de Paris* 7 (15. Februar 1835), S. 55–57. Hier übernommen aus Christian Berger, La poétique de la musique instrumentale. Deutsche Musikanschauung im Frankreich der 1830er Jahre, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich: zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christoph-Helmuth Mahling und Kristina Pfarr, Tutzing 1996, S. 30. Vgl. Winkelmüller, *Arriaga*, S. 247–253.

<sup>26</sup> Joseph d'Ortigue, Biographie musicale: George Onslow, in: *Revue de Paris* 17 novembre 1833/Reprint: *Écrits sur la musique 1827–1848* (Publications de la Société française de musicologie), hrsg. von Sylvia l'Escuyer, Paris 2003, S. 356.

Onslows Musik wurde dennoch in den 1830er Jahren nach wie vor rezipiert und bei allen Einschränkungen auch weiterhin hoch gelobt. Allerdings nimmt sein Werk eine Sonderstellung ein, denn Mittel dieses Lobes war der Vergleich mit Beethoven. Genauso wie Louis Spohr als neuem Mozart gehuldigt wurde<sup>27</sup>, brachte man Onslow in Verbindung mit Beethoven. Dass dies nicht von selbst vonstattenging, zeigt die Mühe, mit der Franz Stoepel, deutscher Musikkritiker im Paris der 1830er Jahre<sup>28</sup>, auf der einen Seite Onslows Musik zu würdigen suchte, auf der anderen jedoch nicht um einen Spagat zwischen ihr und seinen eigenen ästhetischen Überzeugungen und Anforderungen herumkam.<sup>29</sup> Stoepel beginnt seine *Esquisse biographique* mit dem knapp vorgestellten Lebensweg Onslows und geht dann unmittelbar zu ästhetischen Fragen über. Im Mittelpunkt steht die ästhetische Unterscheidung zwischen der Musik einerseits, „où le compositeur n’a aucune idée ou aucun sentiment arrêté sur ce qu’il se propose de faire, et où, uniquement excité par de vagues sensations naturelles du Beau musical, il lie une pensée à une autre, en leur donnant de certaines formes d’après le patron d’usage“, und der Musik andererseits, „où, au contraire, le compositeur rattache tous les élans de son imagination à un point de départ fixe et déterminé; où il a besoin d’être dans une disposition d’âme facile à reconnaître et à suivre dans sa cause, dans son développement et dans ses résultats, afin que l’inspiration musicale revête et anime ses productions de formes musicales appropriées au sujet“.<sup>30</sup> Benennt der Autor Erstere „purement musicale“, so trägt jene andere hingegen die Bezeichnung „musico-dramatique“.<sup>31</sup> Zu ihr zählt er Werke von Carl Maria

<sup>27</sup> Bert Hagels, La réception de Onslow en Allemagne jusqu’en 1830, in: *George Onslow. Un romantique entre France et Allemagne*, hrsg. von Viviane Niaux und Muriel Boulan, Lyon 2010, S. 55–83.

<sup>28</sup> Christian Berger, Ein deutscher Musikkritiker im Paris der 1830er Jahre: François Stoepel, in: *Deutsch-französische Berührungs- und Wendepunkte. 20 Jahre Forschung, Lehre und öffentlicher Dialog am Frankreich-Zentrum* (Journées d’études 8), hrsg. von Rolf G. Renner und Fernand Hörner, Freiburg i. Br. 2009, S. 401–406.

<sup>29</sup> Franz (François) Stoepel, George Onslow. Esquisse biographique, in: *Gazette musicale de Paris* 19 (11. Mai 1834), S. 149–153.

<sup>30</sup> Stoepel, Onslow, S. 151.

<sup>31</sup> Ebd., S. 152.

von Weber, Beethoven („tous les ouvrages importants“) und „le jeune Berlioz“. Onslow hingegen wird der Ersteren zugerechnet:

La méthode de composition que nous avons désignée en premier lieu [also die „disposition purement musicale“], était en général celle de notre immortel Mozart, celle de notre père Haydn dans ses compositions de musique instrumentale; elle est exactement celle de Hummel de Moscheles et d'Onslow.<sup>32</sup>

Verbindet man diese Ausdifferenzierung mit jener Behauptung, die Stoepel ein halbes Jahr später in einer anderen ästhetischen Abhandlung für die *Gazette musicale* aufstellte und in der er ein eindeutiges ästhetisches Urteil fällte, so ist sie geradewegs positiv. Dem späteren Aufsatz nach komponiere Onslow nämlich eine „forme vicieuse de la musique instrumentale“.<sup>33</sup> Über das Ästhetische hinaus betrachtet Stoepel Onslows Werk unter dem Aspekt des Technischen, also der Formanlage, der harmonischen wie kontrapunktischen Fortschreitungen sowie des Poetischen und der ausgedrückten Gefühle, wobei Ersteres eindeutig eine Wertschätzung darstellt:

En ce qui concerne la partie technique des travaux d'Onslow, c'est-à-dire la disposition et l'exécution matérielle des œuvres, et notamment de ses quatuors et de ses quintetti, elle est au dessus de toute critique. Partout on

---

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Stoepel, Poétique, S. 328: „La *Musique instrumentale* [...] peut se montrer sous la forme d'un jeu de fantaisie avec de belles combinaisons de tons, et dans lesquels il ne s'introduit, si ce n'est fortuitement, et sans aucun dessein prémédité de la part du compositeur, rien de caractéristique que ce qui tient naturellement aux procédés de l'art que l'on met en usage. En écrivant un morceau de ce genre, le compositeur ne songeait pas, dans le fait, à y exprimer quelque chose de profond ; peut-être n'avait-il aucune sensation intime, aucune pensée, aucun sentiment déterminé à rendre. Sans être nettement frappé d'une idée quelconque [...], il liait ensemble, l'un après l'autre, les tons qui flattent vaguement nos sens ; coordonnait la structure du soi-disant ensemble d'après une règle en partie conventionnelle, et nommait le tout : *symphonie, concert, sonate* etc. Peu lui importe si, en procédant ainsi, la suite et la division des morceaux partiels sont conformes à une loi supérieure : [...] Dans leurs ouvrages le presto ou le scherzo, avec son contraste si tranchant, ne suit-il pas aussi, sans transition, l'adagio, et ne vient-il pas de même heurter d'une manière désagréable la disposition d'âme de l'auditeur doué d'une organisation délicate?“.

y trouve la pureté harmonique la plus parfaite jointe aux combinaisons les mieux raisonnées du contrepoint.<sup>34</sup>

Die auskomponierten Inhalte dagegen, das Poetische also, begeistern Stoepel nicht:

La grâce et la douceur, les désirs langoureux et passionnés à la fois, la mélancolie touchante, les doux ravissements intimes de l'âme et d'autres mouvements semblables, tantôt plus tendres, tantôt plus animés, plus rians, lui [Onslow] paraissent être un peu plus étrangers; du moins, lorsque ses sensations prennent cette direction, ses couleurs sont souvent trop vives, trop renforcées: son sérieux devient alors de la gravité; sa douleur dégénère en torture; sa plainte, en profonds gémissements; sa gaîté s'exhale en bruyans transports.<sup>35</sup>

Der hohen Eigenschaft der „compositeurs dramatiques“, die „doivent avoir une idée arrêtée, un sentiment positif de l'objet de leur production, [...] et] jouissent du grand avantage d'avoir d'avance au même degré la certitude de l'effet de leur œuvres qu'ils sont sûrs d'avoir réussi à choisir les seules et vraies couleurs qui convenaient à leur peintures“<sup>36</sup>, gegenübergestellt, scheint Onslows Werk übertriebene, ja sogar in Kitsch umschlagende Gefühle darzustellen. Nach Stoepels ästhetischer Logik aus dem späteren Aufsatz werden die daraus entstehenden Empfindungen des Zuhörers nicht tief genug entfaltet, sodass die Illusionierung, unter der er die bedingungslose Hingabe und Überwältigung versteht, und die damit einhergehende Identifikation des Zuhörers mit dem dargebotenen Inhalt nicht eintreten können.<sup>37</sup> Wenn man bedenkt, dass die Illusion in der hier dramatisch, später als poetisch bezeichneten Musik

---

<sup>34</sup> Stoepel, Onslow, S. 152.

<sup>35</sup> Ebd., S. 153.

<sup>36</sup> Ebd., S. 152.

<sup>37</sup> Stoepel, Poétique, S. 152. Onslow zeigt die Bedeutung der Illusion für die damalige Ästhetik in der Nacherzählung d'Ortigue in einer sehr plastischen Metapher: „Vous [gemeint ist d'Ortigue] aimez les vins capiteux, qui grisent, qui troublent le cerveau, qui font déraisonner et donnent le cauchemar. Moi, j'aime les vins francs et généreux, qui exaltent l'imagination, qui excitent la saillie et la verve sans perdre la raison“ (Ortigue 1833/2003, S. 357). Niaux/Boulant, *Onslow*, S. 55–83, hier 11.

nicht nur dem höchsten Ziel, sondern vor allem der ästhetischen Rechtfertigung einer Komposition gleichkommt, kann ein Werk aufgrund dieser nicht bzw. kaum stattfindenden Illusionierung keinen Sinn erhalten.<sup>38</sup> Es ist also wertlos. Konsequenterweise müsste Stoepel seine Folgerungen über Onslow mit einer Ablehnung seiner Musik abschließen. Doch das tut er nicht – und lässt sich auf einen ersten Widerspruch ein:

De telle façon, un tel œuvre [...] obtiendra sans contredit le nom d'une production artistique; car il aura toujours la puissance d'émouvoir notre coeur; d'en faire vibrer, du moins par moments, les cordes sympathiques; de nous pénétrer tantôt d'une émotion religieuse, d'un sentiment de compassion ou d'amour; tantôt de désirs, de joie, ou d'un transport de ravissement.<sup>39</sup>

Onslows Werk und die rein musikalischen Kompositionen im Allgemeinen werden nicht von vornherein verworfen, sondern immerhin noch als „production artistique“ aufgenommen; auf die Grenzen ihrer ästhetischen Möglichkeiten im Bereich des Ausdrucks wird hingewiesen:

C'est là, en effet, tout ce que peut, tout ce que doit nous offrir l'art: seulement il pourrait, il devrait produire ces effets d'une manière, je suis tenté de dire plus systématique.<sup>40</sup>

Im Ansatz enthält dieses Zitat einen anderen, deutlich größeren Widerspruch. Wäre Stoepel seinen Grundsätzen systematisch und kompromisslos gefolgt, hätte er der „disposition purement musicale“ Onslows kein Interesse und erst recht keinen Aufsatz in der *Gazette musicale* gewidmet. Doch ist er darin zu zeigen bemüht, was Onslows Musik kann und ist – er will sie schlichtweg vor den Augen seiner Zeitgenossen und Leser retten. Der Weg, den er dazu einschlägt, ist höchst paradox: Nachdem er festgestellt hat, dass die von ihm bevorzugte ästhetische Richtung mit Onslow nicht zu vereinbaren ist, hätte Stoepel einen Komponisten auswählen können, dem Onslows Musik näher steht und bei

---

<sup>38</sup> Ebd., S. 330.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd.

dem er den Vergleich ausgehalten hätte. Musik dieser Kategorie hat er zur Genüge genannt.<sup>41</sup>

Stoepel hätte auf Mozart oder Haydn oder einige Zeitgenossen zurückgreifen können; doch für diese Lösung entschied er sich nicht, da ein Vergleich mit ihnen für Onslows Musik in den Augen seiner Zeitgenossen und Leser von Nachteil gewesen wäre. Schließlich verband das Publikum 1830 mit Haydn und Mozart eine abgeschlossene Zeit, der aufgrund ihres Ansehens noch gehuldigt wurde und die jedoch nicht mehr als zeitgemäß galt<sup>42</sup>. In diesem Kontext greift Stoepel die einzige für seine Zeit annehmbare Möglichkeit auf und rettet Onslows Werk durch einen Vergleich mit Beethoven:

Malgré le haut degré de perfection que M. Onslow a atteint dans la composition du quatuor, perfection qui le rapproche à beaucoup d'égards, plus que tout autre, du sublime Beethoven, nous sommes amenés à reconnaître que l'individualité de notre maître l'appelait plutôt et le rendait plus particulièrement apte au genre le plus élevé de la composition.<sup>43</sup>

Elegant zieht er sich aus der Affäre mit der Behauptung, dass Onslow Beethoven zwar nicht in der Ästhetik gleiche, jedoch seine individuelle Kompositionsweise und das ebenso hohe kompositorische Niveau Beethoven in nichts nachstehe. Das entscheidende Argument zur Würdigung der Onslow'schen Musik liefert allerdings der vorletzte Absatz der *Esquisse biographique*. Darin wendet sich Stoepel nach einem letzten Vergleich dieser Produktionen mit jenen seines höchst verehrten Modells nun Onslows persönlichem Verhältnis zur Musik Beethovens zu, wobei der Spagat, auf den er sich eingelassen hat, nun eindeutig zutage tritt. Seiner Auffassung nach wäre Onslow durchaus fähig dazu gewesen, Beethovens Größe auch in ästhetischer Hinsicht zu erreichen,

---

<sup>41</sup> Siehe Fußnote 32.

<sup>42</sup> Vgl. Hector Berlioz, Deux aperçus: 1. Sur la musique classique et de la musique romantique, in: *Cauchemars et passions* (Musiques et musiciens), hrsg. von Gérard Condé, Paris 1981, S. 95–96.

<sup>43</sup> Stoepel, Onslow, S. 153.

denn er kannte seine Werke durch das Studium der Klassiker<sup>44</sup> in seiner Jugend auswendig und hatte – so Stoepel weiter – „certainement a compris Beethoven mieux que personne“. Dass er ihn trotz dieser zugeschriebenen Fähigkeit nicht zum Vorbild erhob, hat für Stoepel einen einfachen Grund, den Mangel an Willen:

Enfin, on doit également compter encore un mérite à M. Onslow, de n'avoir jamais voulu tenter de s'élever à l'exemple de Beethoven, au-dessus de cette forme qu'a consacrée, pour ainsi dire tout un siècle pour le genre du quatuor; lui qui certainement a compris Beethoven mieux que personne, et qui saurait sans doute l'imiter jusque dans ses élans les plus sublimes.<sup>45</sup>

Der Logik Stoepels nach mutet die Tatsache, dass Onslow Streichquartette nach den alten ästhetischen Vorgaben komponierte, als eine Art Reverenz an den inzwischen zum Vorbild gewordenen Komponisten an. Onslow hätte Beethoven nachahmen und nachgehen können. Doch überließ er Beethoven den Vorrang mit der Entscheidung, selbst unterhalb der eigenen Möglichkeiten zu bleiben. Es ist eine Facette der Individualität seines Stils und einer Kompositionsweise, die sich respektvoll in Konventionen einbindet, aber dennoch einen persönlichen Weg geht. Hiermit projiziert Stoepel auf Onslow das damals gängige Beethoven-Bild, das vom Topos des romantischen Helden geprägt ist. Auch wenn Onslow zwar nicht unmittelbar den ästhetischen Anforderungen entsprach, so ist er zumindest in seinem persönlichen Wesen zeitgemäß verklärt worden.

---

<sup>44</sup> Ebd., S. 150: „Onslow avait appris à jouer du violoncelle, afin de pouvoir exécuter en province avec quelques amis les quatuors et les quintetti de Mozart, Haydn et Beethoven. Cette espèce de musique prit alors pour lui un charme tellement attrayant, que non seulement il ne pouvait se lasser de concourir à l'exécution de tous ces œuvres, mais qu'il les fit encore mettre en partition et les étudia au piano avec un tel zèle, qu'il les savait par coeur note pour note.“ Später auf derselben Seite: „Sa manière de procéder [in seinen ersten Kompositionen] était purement pratique. Sans descendre à l'imitation servile de ses modèles, il suivit les traces des grands maîtres, ses idoles, cherchant d'abord sa pensée principale, puis entrant dans les détails, mais restant toujours fidèle aux formes, et, pour ainsi dire, à l'économie de ces maîtres, tout en fécondant et en animant ces formes par l'étincelle créatrice de ses profondes sensations intimes.“

<sup>45</sup> Ebd., S. 153.



Solche Schilderungen und Behauptungen sind unangefochtener Bestandteil der Onslow-Rezeption, insbesondere im deutschsprachigen Raum, wie Bert Hagels anhand von Rezensionen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (AmZÖ) gezeigt hat.<sup>46</sup> Danach nimmt Beethoven nur die Rolle einer ästhetischen Rechtfertigungsfigur ein, ohne dass ein ernsthafter Vergleich zwischen Beethovens und Onslows Werken angestellt wird. Momente der Komposition wie der Stil stoßen in diesem Kontext auf kein Interesse. Und wenn ausnahmsweise die Autoren sich auf eine entsprechende Konfrontation einlassen, bleibt der Diskurs auf einer symbolischen oder abstrakten Ebene, die im Grunde nichts mehr mit der Musik zu tun hat. Stoepel weicht in den ästhetischen Ansichten, die die *Esquisse biographique* offenbart, nicht von der damaligen Musikkritik und Musikgeschichtsschreibung ab, die sich eher der Musik als Vermittlung von Ideen bedienten, als aus der Musik heraus Hypothesen und Zusammenhänge heranwachsen zu lassen. Ein solcher Ansatz lag der Beethoven-Rezeption Onslows zugrunde, die mit den in den 1830er Jahren entstandenen Streichquartetten in Verbindung gebracht wurde. Die Annahme einer solchen Rezeption ist zumindest in den Scherzi weder musikalisch noch ästhetisch haltbar. Bevor das Publikum sich in den 1840er Jahren von Onslows Werken abwandte<sup>47</sup>, galt es noch, dessen Lebenswerk zu würdigen und seine Vorzüge vorzustellen, auch wenn dazu einige Widersprüche in Kauf genommen werden mussten. Dies sollte indes nicht die heutige Sicht auf Onslows Kompositionen beeinflussen.

---

<sup>46</sup> Hagels, *Réception*, S. 55–83.

<sup>47</sup> Niaux, *Onslow*, S. 178–180.